

LAS MUJERES

PROFESIONALES

DEL TEATRO EN ESPAÑA: UN ANÁLISIS A PARTIR DE LA PROGRAMACIÓN DEL
CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

AUTORA: ISABEL MONTIJANO SÁNCHEZ

**TUTORA: PROFA. DRA. ASUNCIÓN BERNÁRDEZ
RODAL**

**MÁSTER EN ESTUDIOS FEMINISTAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FEMINISTAS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
CURSO ACADÉMICO 2010-2011**

Índice

1. Introducción	3
2. Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación	5
2.1 Hipótesis de partida	5
2.2 Objetivos	6
2.3 Método de investigación	7
2.4 Corpus de la investigación	9
2.5 Fuentes utilizadas	10
2.6 Términos fundamentales	12
2.7 Estado de la cuestión	13
3. Los oficios de mujeres en el teatro español.	15
3.1 Contexto teatral español a partir de 1975.	15
3.2 Contexto situacional de la mujer a partir de 1975	16
3.3 Evolución del papel de la mujer en la Historia del teatro español.	18
3.3.1 La mujer escritora o dramaturga	18
3.3.2 La mujer escenógrafa o figurinista	19
3.3.3 La mujer autora (empresaria)	20
3.3.4 La mujer directora	21
3.4 Información sobre el CDN	22
3.4.1 Organización del CDN en la temporada 2010/11: Visualización de hombres en negro y de mujeres en rojo.	22
3.4.2 Departamento de Actividades Educativas	25
3.4.3 Estudio de la participación de las mujeres durante las distintas temporadas (agrupadas por directores/as) desde 1978 hasta 1998 (20 años): Gráficos y explicaciones pertinentes.	27
3.4.4 Visualización del funcionamiento de una sola temporada: estudio profundo de la temporada 2010/11.	36
3.5 Recortes de entrevistas: La opinión de las interesadas.	37
4. Conclusiones	44
5. Bibliografía	46
6. Biblioweb	48

1. Introducción

El Centro Dramático Nacional (CDN) es la primera unidad de producción teatral creada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Cultura. Desde su fundación, en 1978, la principal misión del CDN ha sido difundir y consolidar las distintas corrientes y tendencias de la dramaturgia contemporánea, con atención especial a la autoría española actual (<http://cdn.mcu.es>). Desde su creación, la institución ha ofrecido más de trescientos espectáculos, entre los que cabe destacar un panorama completo de la dramaturgia española del siglo XX. A lo largo de estos años, en sus producciones han participado los más destacados directores, escenógrafos, actores, figurinistas y profesionales del país, así como distinguidas figuras de la escena internacional. En la actualidad dispone de dos sedes para el desarrollo de sus actividades: el Teatro María Guerrero y el Teatro Valle-Inclán. La capacidad de gestión y producción de la institución le permite programar simultáneamente estos espacios estables y, a la vez, exhibir sus producciones en gira, tanto en España como en escenarios internacionales.

Aunque esta institución tiene la misión de ser una de las cunas de nuestros artistas teatrales contemporáneos, cuando observamos su programación anual, podemos percibir cierta falta de mujeres artistas en algunos de los puestos (tanto de su organización interna como de las obras programadas para cada temporada). Esta falta, que ha estado desde el principio y aunque más levemente se mantiene a día de hoy, verdaderamente se repite en la mayoría de las instituciones españolas y de prácticamente el mundo entero. Muchas mujeres son las que han dedicado parte de su tiempo a investigar este tipo de situaciones y las razones que las mantienen vigentes todavía hoy, cuando escuchamos en muchos rincones frases como la de “la igualdad de oportunidades ya está conseguida”.

Una frase así, además de perjudicar a un proceso que todavía no ha terminado, termina siendo irrisoria cuando escuchamos noticias sobre maltrato o investigamos el funcionamiento de una institución o una empresa privada. Pero también ocurriría esto si nos parásemos a observar con perspicacia muchas relaciones sociales que se dan tanto en la esfera pública como en la privada, ya que no debemos olvidar un tema muy importante en el que el feminismo deberá incidir durante un camino en el que es imposible vislumbrar el final a día de hoy: la violencia simbólica.

Esta investigación no pretende hacer acusaciones de ningún tipo. Simplemente intenta analizar una situación que parece bastante clara (falta de mujeres en puestos de toma de decisiones en el mundo teatral), encontrar algunas de las razones que la provocan y darle voz, para que quizá, si algún día llega a consolidarse el nuevo plan de igualdad, haya un estudio más a tener presente para una futura mejoría en este y en otros ámbitos de índole similar.

2. Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación

En el siglo XVI, cuando se consolidó el oficio en España, se permitió a las mujeres -aunque debían estar casadas-, representar los papeles femeninos de las obras teatrales. *En esta época no ocurría lo mismo en otros países europeos en los que la profesión estaba tan mal vista que eran hombres disfrazados los que hacían los papeles femeninos* (www.materialesdelengua.org). Desde ese momento el número entre actrices y actores se equilibró inmediatamente en el mundo del teatro. Sin embargo, hoy en día todavía no encontramos equilibrio en el resto de las profesiones relacionadas con este arte. Como ejemplo, podemos afirmar que siempre ha habido un porcentaje altísimo de mujeres trabajando como encargadas de vestuario en contraposición al número de mujeres directoras o dramaturgas que presentan obras en cada temporada, pese a todos los cambios sociales y políticos que se han producido en el siglo XX. ¿Por qué se mantiene esta situación en la actualidad?, ¿nos encontramos ante una situación de desigualdad social? Para investigar esta cuestión, planteamos la realización del presente estudio que pretende analizar el papel de la mujer en el teatro, examinando el número de mujeres que han trabajado en las profesiones relacionadas con este arte a lo largo del histórico de programaciones del Centro Dramático Nacional (CDN) y en cada una de sus temporadas (33 en total), que hemos agrupado según la dirección del centro.

2.1 Hipótesis de partida

Este trabajo parte de la hipótesis de que las mujeres sufren una situación de desigualdad laboral en el teatro. Esas diferencias se reflejan en todas las profesiones relacionadas con este arte, a excepción de los papeles de actores o actrices que vienen determinados por los textos de cada obra.

Esta es una hipótesis que deviene de mi experiencia en el mundo del teatro. Analizarla de forma más objetiva y profunda será el objetivo de la investigación, aportando para ello datos sobre una de las instituciones teatrales más importantes de nuestro país. Estos datos serán por una parte cuantitativos (número de mujeres que ocupan puestos de toma de decisiones, tanto en las obras de teatro elegidas para cada temporada a lo largo de la historia de este Centro, como dentro de la organización del mismo CDN). Por otra parte, la información cualitativa se basará principalmente en las palabras de las propias mujeres que dan su opinión sobre el tema desde su experiencia personal en diferentes entrevistas.

2.2 Objetivos

El objetivo general de ésta investigación es analizar, con perspectiva de género, algunas de las profesiones del mundo del teatro en nuestro país. El mayor énfasis del estudio lo pondremos en las profesiones de dramaturgia y dirección de una obra teatral (los cargos principales, de mayor responsabilidad y nivel de creación dentro del proceso que engloba toda obra desde su escritura hasta el último día de su representación). También haremos un repaso por el resto de profesiones (traducción, música, coreografía, escenografía, iluminación y vestuario), para mostrar las diferencias de cantidad de mujeres trabajadoras entre unas profesiones y otras. Para ello, hemos decidido acotar la investigación al estudio de la programación teatral del CDN desde su fundación hasta la actualidad, analizando el número de mujeres por categoría profesional y por temporadas.

Los objetivos específicos que hemos marcado para guiar la investigación y poder alcanzar el objetivo general son los siguientes:

- Establecer, por temporadas, el promedio de mujeres que han ocupado los diferentes puestos de trabajo en el CDN a lo largo de su historia.
- Detectar las categorías laborales donde aparezcan situaciones de desigualdad y analizar posibles razones o explicaciones que lo justifiquen.
- Determinar si existen factores sociales que hayan propiciado la discriminación por género a lo largo de los años.

2.3 Método de investigación

Esta investigación será resultado de una combinación de dos labores de trabajo fundamentales: por un lado, la recopilación de información a partir de diversas fuentes, y por otro, el análisis estadístico de los datos resultantes y la interpretación teórica y contrastada de los mismos. Lo primero que hemos determinado son las razones que justificaban el presente trabajo y así hemos establecido la hipótesis del estudio. A partir de ahí, el siguiente paso será la recolección de la información necesaria y su ordenación, para conseguir un correcto manejo de la misma a la hora de utilizarla como apoyo en los posteriores análisis. Para el análisis y la representación gráfica de los datos acerca del número de trabajadoras en el CDN utilizaremos el programa informático Excel de Microsoft.

El desarrollo de este trabajo ha supuesto enfrentarnos a varios retos propios de la investigación social con carácter cualitativo. En primer lugar para determinar qué información es interesante buscar, dónde buscarla y cómo conseguirla. La información sobre teatro hoy en día es muy amplia. Existen distintas fuentes institucionales y profesionales (revistas, foros, información ministerial, libros, etc.). El hecho de conseguirla no siempre es fácil, primeramente por ser tan amplia y encontrarse dispersa y poco organizada, y en segundo lugar porque no siempre se encuentran informantes

dispuestos a colaborar buscándola y facilitándola. Tanto en el Ministerio de Cultura, como en la Secretaría de Estado de Igualdad, parecen no disponer de datos que supuestamente deberían tener y analizar para el correcto funcionamiento de la institución del Centro Dramático Nacional. En estos casos será necesario buscar otras vías para conseguir información que nos haga alcanzar conclusiones. En el caso de esta investigación se ha optado por buscar entrevistas a mujeres que nos diesen pruebas de si existen las dificultades que planteamos en la Hipótesis de partida.

Cuando *pensamos en la información*, como lo califica Orna, Elisabeth (2000:46), tenemos que organizarla, analizarla y transformarla en conocimiento como sujetos investigadores, para poder transmitirla (en este caso mediante el lenguaje escrito en el desarrollo del trabajo y después, mediante el lenguaje oral en la exposición). Continuamente habrá que actualizar el mapa de nuestra investigación, haciendo comparaciones entre la primera planificación y la información recopilada. Hay que mantener continua atención para no desviarse de los objetivos (por eso es importante tenerlos marcados desde un principio). En el caso de esta investigación, la información ha cambiado continuamente, porque ha sido imposible acceder a ciertos datos (por ejemplo, la relación entre el número de obras presentadas por mujeres para ser representadas en el CDN y las elegidas por los comités de lectura para cada temporada). No siempre se consigue la información que se desea obtener, y aunque cambiemos el camino, el objetivo debe mantenerse.

También es muy importante planificar el tiempo para cada tarea dentro de la investigación. El tiempo disponible deberá tomarse en cuenta para marcar el nivel de profundidad que alcanzará proyecto.

En cuanto al lenguaje, hemos decidido que debe ser sencillo dentro de el código teatral y científico que se mezclan en la investigación. Por último se realizará una *elección de la presentación visual para que concuerde con la naturaleza de los datos, clarifique estructuras y conexiones, facilite el seguimiento de los argumentos, etc.*, como indica Orna, Elisabeth (2000:221).

2.4 Corpus de la investigación

En España existen varios centros teatrales institucionales sobre los que se podría haber hecho la investigación. El Centro Dramático Nacional es sin duda uno de los más importantes, y está regido por el departamento de Artes escénicas y Música del INAEM dentro del Ministerio de Cultura. Este es uno de los centros a los que más he asistido desde de que empecé mi carrera de Arte Dramático en la RESAD, y además tiene un catálogo bien organizado con toda la programación a lo largo de su historia, incluyendo los nombres de todos los equipos técnicos y artísticos de cada obra representada, y de la organización interna del Centro. Esa ha sido la razón de la toma de decisión del CDN como objeto de estudio.

Como información preliminar básica, cabe destacar que en la historia del CDN pueden distinguirse varias etapas, delimitadas por los cambios en la dirección de la institución: Adolfo Marsillach (1978-1979), el triunvirato formado por Nuria Espert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo (1979-1981), José Luis Alonso (1981-1983), Lluís Pasqual (1983-1989), José Carlos Plaza (1989-1994), Isabel Navarro (1994-1996), Juan Carlos Pérez de la Fuente (1996-2004) y el actual director, Gerardo Vera, desde junio de 2004, que se despide en la temporada actual (2011-2012), (www.cdn.mcu). Si contamos el total, nos encontramos con una diferencia notable entre el número de directoras, dos, y el de directores, ocho. También hay diferencia dentro de la dirección adjunta a lo largo de la historia del Centro (siete directoras adjuntas frente a diez adjuntos). Pero sin duda la mayor diferencia la encontramos entre los integrantes de los comités de lectura que deciden las obras que se van a representar cada temporada junto a la persona que ocupa la dirección del CDN en cada caso: cuatro mujeres frente a diecisiete hombres. Sánchez Sanz, Ángel Manuel (1998). La información a la que no hemos podido acceder, y que hubiese sido muy interesante, es a la de la relación entre número de mujeres que presentan obras cada año, y al número de mujeres que se eligen para entrar en cada temporada. El CDN debería dar acceso a estos datos, para estudiar la evolución de la situación de la mujer, tanto a la hora de decidir presentar su obra como a la de que el comité le dé cabida. Al observar el estudio del total de mujeres trabajando (principalmente en la dirección y dramaturgia) en las diferentes obras de teatro de cada temporada de la historia de este centro, podremos concluir de qué manera ambas informaciones se relacionan.

Por otra parte, tal y como venimos diciendo, el principal objeto de esta investigación es el análisis, con enfoque de género, de los diferentes puestos de trabajo, por especialidades necesarias para realizar una obra de teatro (dramaturgia, dirección, traducción o versión, música, coreografía, escenografía, iluminación y vestuario) a lo largo de la historia del CDN. Por ello, la reorganización de los datos recopilados se ha realizado en tablas, reflejando el número total de mujeres que han participado en las obras, según la especialidad profesional. El número de mujeres se ha contado en todas las obras. Las obras han sido agrupadas por temporadas. A su vez, las temporadas han sido agrupadas según las diferentes etapas por las que ha pasado el CDN en función de la dirección del Centro. Así, finalmente hemos calculado la media del número de mujeres que han trabajado en cada especialidad dentro de cada agrupación de temporadas que abarcaba cada director o directora. La razón de estas agrupaciones se ha basado en un intento de reconocer la posible influencia de estos directores y directoras a la hora de introducir mayor o menor cantidad de mujeres (principalmente dramaturgas y directoras) en sus temporadas. A partir de ahí, se han confeccionado una serie de gráficos que reflejan los resultados obtenidos y que se muestran en el capítulo 3.4.3.

2.5 Fuentes utilizadas

Como fuente de información primaria hemos consultado el catálogo de la historia del CDN, que muestra las obras representadas en cada una de las temporadas y las

personas que formaban el equipo técnico y artístico de cada obra. Este catálogo abarca desde la temporada 1978/1979 hasta la temporada 1997/1998. El resto de información para completar el estudio, desde la temporada 1998/1990 hasta la actualidad, nos ha sido facilitada por el Centro en forma de documentos oficiales sobre cada una de las obras representadas.

Como fuente de información secundaria tenemos los gráficos resultantes de la reelaboración del catálogo y del resto de temporadas, que nos muestran el número de mujeres que han trabajado en los diferentes equipos, habiendo calculado la media entre el número total de ellas y la cantidad de temporadas que abarca cada etapa del Centro, en función de la dirección del mismo. Los números totales de mujeres que han trabajado en cada agrupación de temporadas se muestran en el apartado 3.6.

Otras fuentes de información secundarias se han basado en los testimonios de diferentes informantes que, en algunos casos, nos han proporcionado datos importantes para analizar el funcionamiento del Centro. Para recoger esta información hemos preguntado tanto a personas que trabajan en los distintos departamentos internos del CDN, como a informantes pertenecientes al Ministerio de Cultura, el INAEM, la Secretaría de Estado para la Igualdad, el Instituto de la Mujer, Comisiones Obreras y al Centro de Documentación Teatral.

Como última fuente de información se han utilizado revistas con artículos sobre la situación de la mujer en la escena teatral actual, así como entrevistas a diversas directoras y dramaturgas, además de libros sobre estudios de público, programación teatral, mujeres compositoras españolas y sobre la presencia de la mujer en el teatro.

2.6 Términos fundamentales

Centro Dramático Nacional: Se ha elegido el CDN para acotar la investigación a un centro teatral institucional nacional. La situación sobre la que se pretende llegar a conclusiones a partir de la hipótesis se da, sin lugar a dudas, en todo el panorama teatral español, pero quizá las primeras en arreglar desequilibrios sociales deberían ser las instituciones públicas, regidas por el Estado. Si dichas instituciones no ponen fin a este tipo de problemas difícilmente lo harán las independientes.

Historia del Centro Dramático Nacional: El Centro Dramático Nacional (CDN) es un centro de producción y creación teatral público de España, dependiente del

Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, organismo autónomo del Ministerio de Cultura, y que está ubicado en Madrid. Tiene su sede en dos teatros: el Teatro María Guerrero y el Teatro Valle-Inclán. El CDN se creó en 1978 bajo el gobierno de Adolfo Suárez y a iniciativa del director Adolfo Marsillach, con el objetivo de dar a conocer el teatro contemporáneo, especialmente el español. Así, ha creado montajes de obras de los autores españoles más importantes. También ha programado a los jóvenes valores del siglo XXI. Esta historia abarca la cantidad de 33 años de programación. El estudio podría haber sido más amplio, pero 33 temporadas fueron consideradas suficientes para analizar la evolución de una situación que se daba desde mucho más atrás en el tiempo.

Programación teatral: Además de revisar el sistema social y laboral por el que una mujer llega a ocupar un puesto de trabajo, que tradicionalmente ha sido masculino, el interés ha estado en explorar cómo funciona el mundo de la programación (quién decide las obras que se van a representar, cuánto tiene de político e institucional, si se enseña o simplemente es intuitivo, si existen libros sobre este tema, etc.). Algunos de los resultados son que sí existen algunos libros sobre programación teatral, que hablan de las necesidades de cada tipo de población. Sin embargo este oficio no se aprende en ningún sitio, y la manera de programar que han tenido siempre los encargados de ello, es intuitiva, según asegura el propio director adjunto a la dirección actual del CDN. Por lo tanto podría darse el caso de que la comisión de lectura que decide la programación -junto con el director o directora del Centro- influyese en la cantidad de obras, dirigidas o escritas por mujeres, que se seleccionan y se representan, y que además no fuese del todo acertado teniendo en cuenta que la asistencia de público al teatro está superada por las mujeres ante los hombres. En los últimos 5 años se ha impartido en algunas universidades el Máster de Gestión Cultural, que podría considerarse como la primera enseñanza que existe sobre programación teatral, pero hoy en día la gente formada en él todavía no ocupa puestos de toma de decisiones a la hora de programar en los teatros públicos.

2.7 Estado de la cuestión

Después una intensa búsqueda de información, podemos afirmar que apenas existen estudios específicos sobre la situación de la mujer en el teatro, en cuanto al desempeño de las diferentes especialidades laborales que implica la representación de una obra, y su evolución a lo largo de los últimos años. Como ejemplo ponemos la tesis doctoral de Itziar Pascual Ortiz, titulada *Dramaturgia y visibilidad comunicativa en la AMAEM Marías Guerreras*, en 2010. Sin embargo, si encontramos mayor cantidad de textos anteriores, principalmente desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, que nos han servido para estudiar el origen y la base de esta investigación, centrados en los comienzos de la mujer en las representaciones teatrales. Un ejemplo es *De la Cazuela a la Escena: Tres siglos de mujeres en el teatro*, dirigido por Andrés Peláez para el Museo Nacional del Teatro en 2008.

Por otro lado, una mujer que ha realizado importantes investigaciones sobre la mujer en la historia de España y en el panorama teatral es Rosario Calleja (1959), directora adjunta del CDN desde 1996 hasta 2004. Precisamente, ha publicado los siguientes estudios: *“Mujer y Sociedad en España (1700 1975)*, en 1982. *Historia y Memoria de la Guerra Civil*, en 1988. *Las mujeres de la industria de espectáculos*, en 1991.

Además, hemos podido consultar diversas Tesis Doctorales sobre feminismo y el papel de la mujer en la vida laboral general. Un ejemplo es la tesis titulada *Género e igualdad de oportunidades: La teoría feminista y sus implicaciones ético-políticas*, cuya autora es Marta Postigo Asenjo en 2006. Asimismo, hemos comprobado que, dentro de las artes escénicas, existen un mayor número de estudios sobre el papel de la mujer en el cine, contrastando con la poca información que existe en relación con el teatro.

3. Los oficios de mujeres en el teatro español.

3.1 Contexto teatral español a partir de 1975.

A partir de 1975, el teatro, al compás de los cambios trascendentales que han tenido lugar en la sociedad española, se ha visto favorecido por diversos factores como la desaparición de la censura, las subvenciones crecientes de la Administración Central y de los Gobiernos de las Comunidades Autónomas, el establecimiento de un Centro de Documentación Teatral (1983) y el establecimiento de un Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984). También se han revitalizado las Escuelas de Arte Dramático y han proliferado los festivales y las editoriales y las revistas —a la veterana Primer acto se ha unido El Público— que han dado a conocer textos dramáticos. *Directores y directoras, hombres y mujeres de teatro ya con larga experiencia —Miguel Narros, Nuria Espert— y otros posteriores, como Lluís Pascual, acceden a la dirección de los Teatros Nacionales, centrando sus programaciones en los grandes dramaturgos clásicos y contemporáneos y recuperando a los autores españoles del 98 y principios de siglo, como Lorca o Valle Inclán (www.bambalinasteatro.com)*. A partir de entonces, han empezado a emerger diferentes estilos de teatro en España, influenciados por los contemporáneos orientales, europeos y americanos. Dramaturgos post-dramáticos, como Rodrigo García, y dramaturgas como Angélica Lidell han creado propuestas verdaderamente arriesgadas que han tenido su hueco en los Teatros Nacionales (aunque cabe decir que su mayor éxito se ha producido en Europa). Aunque el teatro lo ha tenido más difícil, debido a la emergencia del cine y de otras formas de ocio, ha seguido luchando por mantener su importancia en la sociedad, y los centros institucionales han creado departamentos de actividades educativas para acercar este mundo a los más jóvenes.

3.2 Contexto situacional de la mujer a partir de 1975

La nueva ola de feminismo en España vive su momento de expansión a partir de 1975, coincidiendo con la “I Conferencia sobre la Mujer” de Naciones Unidas y con el “Año Internacional de la Mujer”.

Hasta el año 1975 en que se promulgó la Ley de Reforma del Código Civil, la mujer era equiparada, a efectos de capacidad, a los menores de edad, locos, sordomudos y dementes. Esta reforma supuso un avance con respecto a la situación anterior y mejoró su capacidad jurídica, pero seguían existiendo limitaciones, sobre todo para la mujer casada. Se abolió la licencia marital pero, a pesar de ello, se seguía pidiendo la autorización del marido para algunas transacciones comerciales (préstamos, etc.).

La etapa de transición política se consolida definitivamente con la aprobación de la nueva Constitución en 1978. En ella se asentaron las bases legales para eliminar las desigualdades jurídicas, aún existentes entre hombre y mujer, en la legislación española. El artículo 14 consagraba el principio de igualdad de todos los españoles ante la ley, prohibiendo cualquier tipo de discriminación por razón de sexo, al igual que afirmaba la igualdad del marido y la mujer en el contexto familiar. El desarrollo constitucional dio lugar, en años posteriores, a una larga lista de revisiones legales para acomodar esta doctrina a disposiciones de menor rango que todavía mantenían discriminaciones respecto a las mujeres. Sin embargo, la misma Constitución mantuvo algunas limitaciones para las mujeres respecto a la sucesión del Trono y la Jefatura del Estado, lo que diferencia aún a España de otros países democráticos.

En 1983 se creó el Instituto de la Mujer, cuyo objetivo fundamental es el de desarrollar el principio de no discriminación contemplado en la Constitución de 1978. La institución, el apoyo ha creado numerosas campañas en defensa de los derechos de las mujeres: legalización del aborto, agresiones sexuales, discriminaciones laborales, apoyo a las mujeres de Iberoamérica, apoyo a colectivos sectoriales de mujeres y feministas, etc.

El fenómeno más importante que se ha producido, no obstante, durante estos años es la existencia de una corriente de opinión entre las mujeres que se orienta hacia la ruptura de viejas pautas de comportamiento y rechaza las actitudes patriarcales de los sistemas de poder y de los hombres. Esta actitud de ruptura se refleja en las mujeres de diferentes edades, clases sociales y profesionales, y se plasma en un creciente deseo de alcanzar una independencia en lo económico y en lo afectivo, en lo personal y en lo profesional. Sin embargo, hoy todavía encontramos gran cantidad de pruebas que muestran que esa igualdad deseada está todavía en la mitad de su camino. Nos lo muestran datos sobre las continuas agresiones físicas y de violencia simbólica a mujeres, sobre desigualdades laborales, sobre la falta de presencia femenina en los puestos de toma de decisiones (en empresas privadas, públicas y en la política), o la desigual cantidad de renombre masculino y femenino en el arte. Aunque actualmente existan innumerables organizaciones y asociaciones de carácter feminista, con diferentes ideas y objetivos, todas realizan diversos estudios e intervenciones que nos permiten avanzar en el camino hacia una igualdad real.

Tras la época de dictadura en España, a estas organizaciones se les daba una mayor importancia en prensa y en el mundo del arte. Pero, poco a poco, parecen estar quedando silenciadas y estar perdiendo la conciencia colectiva. Se han ido consiguiendo objetivos a nivel político, como el de la paridad, y sin embargo la situación parece haberse frenado. Prueba de esto es que, tras la consecución de formar un Ministerio de Igualdad en 2008 bajo la presidencia de José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE) para impulsar las políticas sociales recogidas en la Ley para la Igualdad y en la Ley Integral contra la Violencia sobre la Mujer, así como en los programas sociales del *Instituto de la*

Mujer y del Instituto de la Juventud, dicho Ministerio desapareció el 20 de octubre de 2010 para integrarse dentro del Ministerio de Sanidad y Política Social. La sensación que queda de esto es que quizás existan políticos que piensen que los objetivos están conseguidos y que ya no es necesario mantener un Ministerio que vele por la igualdad de forma transversal, repercutiendo en todo el funcionamiento del país, y después de ello en nuestra cultura. De hecho, se supone que legalmente cada Ministerio debería tener su propia “Unidad de Igualdad” que realice estudios para localizar posibles puntos de desigualdad social y planificar acciones que lo eviten. Sin embargo, en la mayoría de los Ministerios estas unidades no existen, se han suprimido, o no se han llegado a instaurar. Ejemplo de ello lo tenemos en el Ministerio de Cultura, en el no existe dicha unidad, e incluso mucho personal parece no haber oído hablar de ella. Con esta prueba, se puede decir que a las mujeres les queda todavía mucho camino por recorrer. Y no sólo eso, sino que han de estar alerta para que no les quiten lo que un día consiguieron.

3.3 Evolución del papel de la mujer en la Historia del teatro español.

Desde el siglo XVII podemos encontrar, dentro de la historia del teatro español, mujeres cuyos nombres han perdurado en el tiempo. Estas mujeres han desempeñado diferentes trabajos que van desde la interpretación hasta la dirección y dramaturgia de las obras. Incluso, podemos encontrar cierto número de mujeres que han desempeñado el papel de empresarias de algunas compañías importantes del país. De todos modos, hemos de recordar que nos referimos a *una presencia constante de la mujer que no es que esté a la altura de la del hombre*, como dice Peláez, Andrés (2008:6).

3.3.1 La mujer escritora o dramaturga

En cuanto a las mujeres escritoras, podemos encontrar varios ejemplos desde el momento en que se comienza a dar cabida a los textos femeninos dentro del mundo de la literatura en el siglo XVII. Los primeros ejemplos los encontramos en las mujeres religiosas, como Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) o Sor Marcela de San Félix (1605-1687). Sin embargo, las autoras españolas no conseguirán ver sus obras representadas hasta el siglo XIX. Dramaturgas destacadas de la época son Emilia Pardo Bazán (1851-1921) o Francisca Navarro (Siglo XIX-XX). No obstante debemos recordar el camino tan difícil que debieron recorrer estas mujeres al decidir embarcarse en una profesión siempre atribuida a los hombres y que, en muchas ocasiones, realizaron críticas tan fuertes hacia ellas que podrían considerarse ataques. De ello, tenemos como ejemplos los comentarios insultantes que muchos escritores de la época hacían sobre las apariencias físicas de Emilia Pardo Bazán. Otro ejemplo es el comentario de Hartzembuch (1806-1880) cuando Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) alcanzó la loable cifra de 46 representaciones de su obra “Baltasar”. El escritor, al salir del teatro, dijo: “Es mucho hombre, esta mujer”. Con estas palabras se vuelve a probar la opinión generalizada -y que todavía podemos encontrar en casos actuales- de que toda mujer

que alcanza éxito en una profesión considerada masculina es por la única razón de que tiene el carácter o las cualidades de un hombre. Desde el siglo XX encontramos un gran crecimiento en la cantidad de mujeres dramaturgas. Con certeza podemos asegurar que la situación ha cambiado desde sus principios. Sin embargo, aunque podemos poner muchos ejemplos de escritoras como Itziar Pascual (1967) o Margarita Sánchez (1962), *el reconocimiento de la mujer como escritora teatral todavía no es pleno*, como asegura Peláez, Andrés (2008: 23). Estas dos últimas dramaturgas y otras muchas han conseguido llevar sus obras al CDN para ser representadas. Hemos estudiado que un gran número de ellas se afilian a otras mujeres para realizar colaboraciones o para que dirijan sus obras. Esto se puede comprobar en el capítulo 3.4.3.

3.3.2 La mujer escenógrafa o figurinista

Si queremos referirnos al papel de la mujer en el teatro como figurinista y escenógrafa, encontramos algunos nombres importantes a partir del siglo XX. La más destacada es Victorina Durán (1899-1994). En épocas anteriores los decorados de las obras teatrales se basaban en telones pintados (normalmente por hombres). A partir del siglo XX nace la figura del escenógrafo como se conoce en la actualidad. En el teatro, las mujeres encargadas del vestuario han existido desde el principio, y esta tarea se mantiene hasta hoy como un trabajo de carácter femenino. La prueba la encontramos al remitirnos a los gráficos presentados sobre el número de mujeres en las últimas 33 temporadas del Centro Dramático Nacional (Gráficos 1-8). Sin embargo, los nombres que perduran como creadores de los diferentes estilos escenográficos en Europa y España, y como diseñadores de vestuario, son nombres de hombres, como Gordon Craig (1872-1966) o Néstor de la Torre (1887-1938). De hecho, cuando en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid se cursan ciertas asignaturas en las que se enseña teoría sobre escenografía y diseño, no se nombra a ninguna mujer, al igual que apenas se estudian mujeres dramaturgas o teóricas del teatro.

3.3.3 La mujer autora (empresaria)

Otra profesión imprescindible de analizar es la de la mujer como empresaria teatral. Del siglo XVIII la más recordada es María Ladvenant y Quirante (1741-1767), actriz y autora de una compañía madrileña a partir de 1763. María Guerrero (1868-1928), que hoy da nombre a uno de los dos teatros del Centro Dramático Nacional, fue una de las más importantes actrices de su época. Se formó entre España y París, y llegó a actuar junto a Sara Bernhardt (1844-1923), gracias al mecenazgo de Isabel Francisca de Asís de Borbón, que preparó el espacio en palacio en 1895. Llegó a formar su propia compañía junto a su marido. La mayoría de estas mujeres fueron productoras teatrales siempre de la mano de sus maridos o de otros actores, y normalmente no eran ellas las que dirigían las obras. En la mayoría de los casos eran actrices.

Aunque en la actualidad existan mujeres encargadas de la producción teatral en algunas compañías, la comparación con el número de hombres dedicados a ello nos muestra una diferencia notable. *Un ejemplo: de las más de 60 salas de teatro de Madrid*, se podrían

contar con los dedos de una mano las que son propiedad de mujeres. Sin embargo, si hablamos de la gestión de las mismas, casi el 70% de ellas están gestionadas por mujeres (Godot, Abril 2011). Dentro de nuestra investigación sobre el CDN, la primera productora que aparece reflejada trabajando en una obra es Cristina Rota en la temporada 2008/09.

3.3.4 La mujer directora

Aunque actualmente hay más directoras teatrales que empresarias, podemos encontrar muchas menos que directores. Además de que la mujer ha empezado a ser directora prácticamente pasada la mitad del siglo XX, hoy todavía no tiene la misma voz que la de un director. *Llaman la atención datos como que hasta 2007 ninguna mujer hubiera dirigido ninguna obra en el Teatro de la Zarzuela* (Amelia Ochandiano) *y hasta este mismo año 2011 ninguna lo hubiera hecho en el Teatro Real* (Pilar Jurado) (Godot, Abril 2011). Otra prueba de ello son los datos recogidos en este trabajo, y representados en los gráficos que evidencian las diferencias entre el número del directores y directoras que han estado al frente del CDN. Otro ejemplo es el de *Helena Pimenta, la primera mujer nombrada directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en abril de 2001* (Artezblai 2011), por la entonces Ministra de Cultura Ángeles González Sinde. A esta candidatura se presentaron 15 hombres y 4 mujeres. Además, esta realidad ocurre en el resto de los teatros de España. Si ponemos como ejemplo a Angélica Lidell, nos damos cuenta de que es una mujer con un estilo propio, muy valiente y transgresor, que estrena mayor cantidad de obras en el resto de Europa que en España. El nombre de Amelia Ochandiano, y otros muchos que vamos escuchando dentro del panorama teatral actual, son ejemplos de mujeres que están tomando las riendas de la creación, aunque la mayoría de ellas parece tener mayores facilidades dentro del cine que del teatro, que parece mantener más arraigadas algunas tradiciones, algo quizá relacionado con su mayor antigüedad, y que no le permiten abrirse tanto a la igualdad como debería ya que, si lo comparamos con el panorama cinematográfico, este resulta encontrarse mucho más abierto para dar cabida a la creación femenina.

3.4 Información sobre el CDN

En la Introducción y en anteriores capítulos ya hemos hecho una presentación del Centro Dramático Nacional, dando información básica sobre el mismo. Ahora vamos a ahondar en otro tipo de información de gran interés, como en la diferencia entre hombres y mujeres que trabajan en los diferentes puestos de la Organización del Centro y el funcionamiento del Departamento de Actividades Educativas. Después mostramos los gráficos que hemos estado explicando en el Corpus de la Investigación (pág. 9-10) con las explicaciones pertinentes y las particularidades en cada agrupación de temporadas. Por último hacemos un estudio por separado de la última temporada (2010/11), bajo la dirección de Gerardo Vera, para mostrar el funcionamiento de la programación con mayor profundidad.

3.4.1 Organización del CDN en la temporada 2010/11: Visualización de hombres en negro y de mujeres en rojo.

A continuación, detallamos la relación actual de trabajadores y trabajadoras en el CDN en función de puesto de trabajo desempeñado. Hemos resaltado en color rojo los nombres de mujeres para permitir identificar, a simple vista, la mayoría de hombres frente a mujeres en puestos de dirección, así como la ausencia de hombres en la categoría de “gerencia”, “secretaría de dirección”, “sastrería” o “maquillaje”.

DIRECTOR: Gerardo Vera

DIRECTORA ADJUNTA: Aurora Rosales

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Ángel Murcia

DIRECTORES TÉCNICOS: José Bariego , Carlos Carrasco

DIRECTOR DE RELACIONES INTERNACIONALES: Fernando Cerón

COORDINADOR DE DIRECCIÓN: Salva Bolta

GERENTE: Paloma Ortiz

JEFE DE PRENSA: Eduardo López

JEFE DE PUBLICACIONES: Antonio Fernández Lera

PRENSA: Belén Domingo , Fernando Lorenzo

COORDINACIÓN ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS: Concepción Largo

GERENCIA: Isabel González, Pilar Álvarez, Teresa Pérez, Lidia Martín

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN: Odile Bouchut ,Inés Mirasierra

ADMINISTRACIÓN: Fernando Vidal, Blas Martí, María Jesús Hernández

CONTRATACIÓN: Miguel Ángel de las Heras

COORDINADORA ABONOS,TAQUILLAS Y SALA: M^a Ángeles Estanislao

ABONOS, TAQUILLAS Y SALA: Rosa Nicolás, Ángel Domingo, M^a Dolores Fernández

ADJUNTOS A LA DIRECCIÓN TÉCNICA: María del Pilar Amich, Oscar Fernández

OFICINA TÉCNICA: Carlos Molano, Liberata Abad, Raúl Recuero, Luis Gutierrez, Marta Hernández, Melina Ickowicz

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN: Amparo Vega

ADJUNTOS A PRODUCCIÓN: Pilar Rubio, José Luis García, Miguel Cuervo

PRODUCCIÓN Y GIRAS: Andrea Abad, Marcos Vasconcellos, Carmen Carrasco, Laura Cobo, Ana G. Hernan Sanz, Olga Millán, Gabriela Olkoz

SECRETARÍA: Rosa M.^a García, Teresa González, José Plaza, Roberto Sánchez, Jesús Díaz, Elena Álvarez, José María de la Puente

RECEPCIÓN: Dolores García, Milagros de Teresa, Teresa Jiménez, Daniel de Huerta

REGIDURÍA: José María Labra, Macarena Hernández, Ana M^a Olmedo, Luis Sánchez, Montserrat Domínguez, Natalia Castro

APUNTADOR: Vicente del Val

MAQUINARÍA: Antonio Pinelo, Manuel Sánchez, David Santiago, Emilio Bariego, Diego Costa, Azucena Ortega, Francisco Andrés Roldán, Alba del Carmen Albadalejo, Gerardo Campana, César Díaz, David Fornis, Favio Manosalva, Óscar Palomares, M^a Penélope Pulido, Rodrigo San Martín, Maximiliano Ungria, Diego Aroca, Begoña Dueñas, Gabriel Nistal, David Ortega, Jesús Palanzuelos, Alejandro Martínez, Raquel Callaba, Daniel Vacas, M^a Ángeles Arias, Ignacio Andrés, Santiago Sanz

ELECTRICIDAD: Jesús Gil, Manuel del Castillo, Francisco Herranz, Lope Postigo, Luis

Blanco, Juan Antonio Mejías, José Luis Lucio, Amaya García, José Antonio Pérez, Jorge Canales, José Julián Hernández, Mónica Ortega, Juan José Cucurella, Manuel Jiménez, Patricio Jiménez, Rodrigo López, David Moreno, Javier Olmo, Elisa Rubio, José María Sánchez, José Rafael Ramos, María López, Ernesto González, Marta Graña, M^a Isabel Rodríguez, Leonardo Lugo, Marina Muñiz, Marcelo Mugna, José Manuel Román

AUDIOVISUALES: Mariano Santos, Bienvenido Redondo, Carlos Rivas, Manuel Moreno, Carlos Segura, Jaime Aroca, Carlis Flores, Joaquín Rodríguez, Sandra Vicente, Elena Arroyo, Beatriz Díaz, Javier Novella, José Javier Torres, Juan Vidau, Mar Navarro, Bruno Borbolla, Antonio Esteban, Francisco Jesús González, Jesús Ramón Tejido

UTILERÍA: José Luis Pérez, Juan Miguel Montero, Carmen Rabasco, José Luis Olmedilla, Rocío Barreto, Kathrin Kruger, Roberto Mancebo, M^a Antonia Pérez, M^a Luisa Elvira, Esther del Pino, Elena Argüello, Jimena Fernández, Rosa Novoa, Estrella Pérez, Raquel Sanz, Ana Martínez, Mar Martínez, Patricia Andrés, Luis Mosquera

SASTRERÍA: Pastora Baños, Sara Fernández, M^a Luisa Herrero, Belén Monroy, Guadalupe Valero, Loreto García, M^a del Mar Aguado, Nuria Berciano, Lola Arias, Charo Martín Vares, Beatriz Sanz

PELUQUERÍA: Félix Domingo, M^a Josefa de León, Concepción Velasco, Elena Guijo, Carlos Somolinos, Eva Ortiz, Ángeles Riego, Sagrario Díaz, Antonio Sánchez

MAQUILLAJE: Sonia Bosch, Patricia Gutiérrez, Sonia Crespi, Irene Hermosa, Diana M^a Lazcano, Alicia Somolinos, M^a Luz Aguado, Noelia Cortés, Adoración Gutiérrez, Esther Quijada

PERSONAL DE SALA: José Manuel Martínez, Carlos de Frutos, Francisco Javier Cruz, Salvador González, María del Mar Porcuna, Rafael Sánchez, Ana María Cano, Carmen Blázquez, Concepción Izquierdo

GUARDARROPA: Julia d'Acosta, María Pérez

TAQUILLA: Cecilia Pavón, Isabel Guillén, Teresa Romero, Juan Carlos Conejero, Paloma Benito, Carolina de Huerta, Rosa Recio, Yolanda Reino

MANTENIMIENTO: José Ramón Zamora

SALA DE ENSAYOS: Eusebio Villullas, Francisco Javier Blanco, Candelas Tejedor, M^a Cruz Sardiñas

3.4.2 Departamento de Actividades Educativas

El Departamento de Actividades Culturales y Educativas del CDN tiene como labor fundamental la promoción y difusión de los montajes de la institución entre los jóvenes de los centros de enseñanza (institutos, universidades, etc.) y entre los miembros de los colectivos sociales interesados por el hecho teatral (asociaciones culturales, centros de educación de personas adultas, grupos de teatro...). Para ello, desarrolla una serie de actividades –algunas anteriores y otras posteriores a la representación pero siempre paralelas al espectáculo- que contribuyen a disfrutar más de los montajes, a despertar el interés por el teatro y a considerarlo no sólo una vía de ocio sino también un vehículo de formación y perfeccionamiento personal.

El puesto para dirigir este departamento tiene régimen de funcionariado, y está creado por el INAEM desde los años ochenta, aunque no ha tenido continuidad.

Anteriormente estaba cubierto por profesores o profesoras, normalmente de instituto, que se encontraban en un régimen especial de educación y pedían una comisión de servicio de tres años. Después de ser abandonada, la plaza no solía cubrirse inmediatamente. Actualmente, el puesto se saca por concurso y es Concepción Largo la que lleva seis años dirigiendo el departamento y se encarga de las cuatro salas del CDN.

En todos los teatros europeos hay un área educativa de esta índole. Con este trabajo se crea una relación cercana con el espectador, que resulta muy útil y supone un beneficio para impulsar la cultura teatral. En España, existe este mismo puesto en la Orquesta Nacional, ocupado ahora por Mar Zubieta, y el INAEM quiere extenderlo a otras instituciones (Danza, Zarzuela, etc.). Concepción Largo opina que estos puestos son normalmente ocupados por mujeres, y que la gran mayoría de las que traen a los jóvenes de institutos o universidades a ver las obras, a las visitas guiadas y a los posteriores coloquios con directores, autores o actores de las obras representadas, son también mujeres (<http://cdn.mcu.es/>). Este tipo de público recibe el nombre de “público cautivo”, ya que no decide sobre la obra que va a ver. En estos casos son los/as profesores/as quienes toman la decisión. El stock de libros que tiene el CDN es llevado a los institutos.

En cuanto a los estudios y estadísticas del público que asiste con mayor frecuencia al teatro, están guardados por la SGAE, que los publicaba hasta el año 2008. Sin embargo, ha dejado de hacerlo. No se saben las razones. Un estudio sociológico publicado en el año 2004 informa de *que el “espectador tipo” es una mujer, de unos 30 a 55 años, con un alto nivel de estudios (diplomatura o licenciatura)*, Pérez Martín, Miguel Ángel (2004). El resto de estudios no están publicados, y no es posible acceder a ellos. Según el INAEM, los únicos estudios que reciben sobre el público asistente son elaborados desde la taquilla del CDN y son informes económicos.

3.4.3 Estudio de la participación de las mujeres durante las distintas temporadas (agrupadas por directores/as) desde 1978 hasta 1998 (20 años): Gráficos y explicaciones pertinentes.

Para la interpretación de los gráficos hay que tener en cuenta, que en los ejes de abscisas (X), hemos representado la lista de especialidades que abarca el montaje de una obra de teatro, y en los ejes de ordenadas (Y), está representada la media de mujeres que han trabajado por temporada. En el desglose de cada agrupación de temporadas, hemos añadido mayor cantidad de información en los apartados de directoras y dramaturgas (nombres, colaboraciones...), por tener mayor importancia en el objetivo de la investigación. Aunque el resto de las especialidades tengan igualmente gran importancia, hemos considerado que el comienzo del cambio se encontraría en las dos especialidades de toma de decisiones más alta en la jerarquía de la construcción de una obra de teatro.

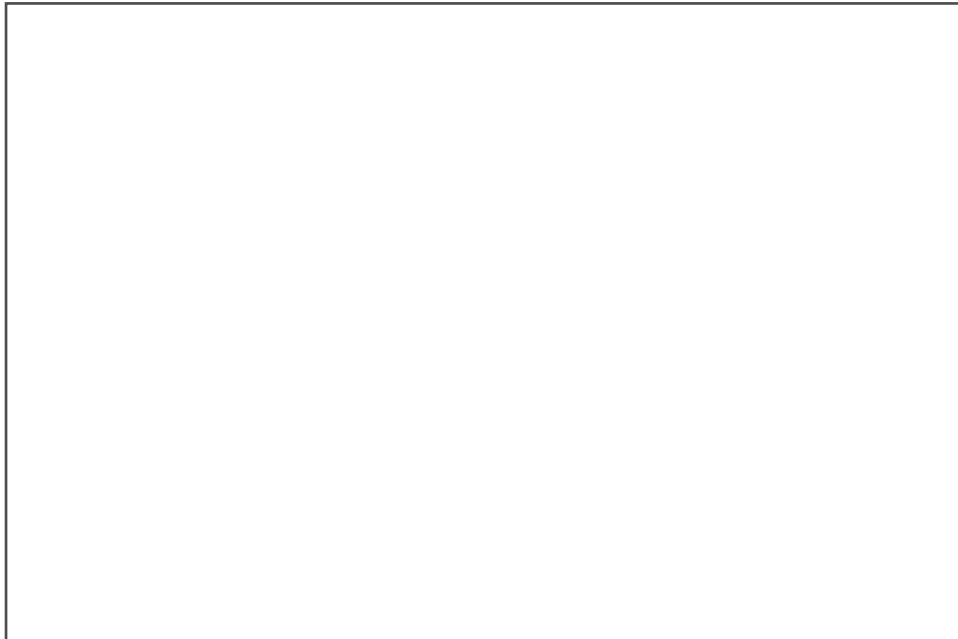
Gráfico 1.



TEMPORADA 1978/79. DIRECCIÓN DE ADOLFO MARSILLACH.

Durante esta temporada sólo trabajaron 2 **escenógrafas** en las obras.

Gráfico 2.



TEMPORADAS 1979/80, Y 80/81. DIRECCIÓN DEL TRIUNVIRATO FORMADO POR NURIA ESPERT, JOSE LUIS GÓMEZ Y RAMÓN TAMAYO.

Directoras: 0

Dramaturgas: 0

Traductoras: 2

Escenógrafas: 3

Creación Musical: 1

Coreógrafas: 3

Iluminadoras: 0

Vestuario: 2

Gráfico 3.



TEMPORADA 1981/82. DIRECCIÓN DE JOSE LUIS ALONSO.

Directoras: 1 (Pilar Laveaga).

Dramaturgas: 4 (Pilar enciso y Laura Olmo en equipo, Pilar Laveaga con “Desencuentros”, que llevó también la Dirección y el Vestuario, y Franca Rame con “La Mujer Sola-Todas tenemos la misma Historia-Yo, Ulirke Meinhoff”, que también trabajó como actriz, y lo hizo con la ayuda de los movimientos feministas, el CDN y el Teatro Español).

Traductoras: 0

Creación Musical: 1

Músicas: 3

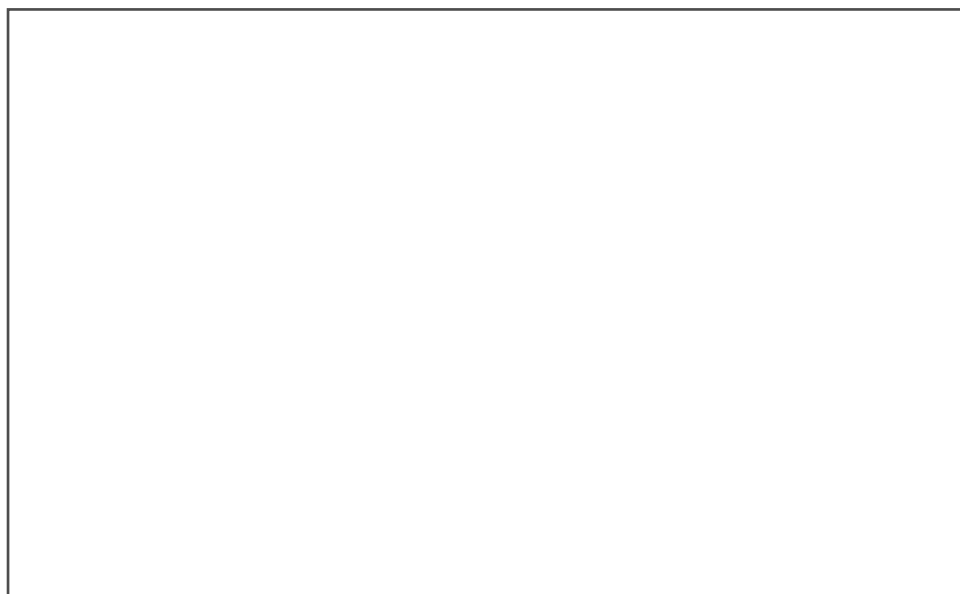
Coreógrafas: 3

Escenógrafas: 5

Iluminadoras: 0

Vestuario: 6

Gráfico 4.



TEMPORADAS 1983/84 HASTA 1988/89 (5 TEMPORADAS). DIRECCIÓN DE LLUÍS PASCUAL. (Durante la primera temporada la mayoría de espectáculos fueron de Música y Danza. A partir de la segunda, Isabel Navarro entra a trabajar como Adjunta a la Dirección).

Directoras: 2 (Carme Portaceli y María Ruíz junto a Guillermo Hevas en la Temporada 88/89).

Dramaturgas: 4 (Teresa Pardo y Elisa Crehuet, para la 1ª Muestra Nacional de Teatro Infantil en la Temporada 83/84, Anna Rici junto a Raúl Román en la Temporada 84/85, y María Ruíz junto a J.C. Plaza y Willyam Layton, para una versión del “Jardín de los Cerezos” de Chèjov en la temporada 85/86).

Traductoras: 0

Composición Musical: 1

Coreógrafas: 3

Escenógrafas: 2

Iluminadoras: 0

Vestuario: 8

Gráfico 5.



TEMPORADAS 1989/90, HASTA 1993/94 (5 TEMPORADAS).

DIRECCIÓN DE JOSE CARLOS PLAZA. DURANTE EL PRIMER AÑO CARLA MATTEINI TRABAJÓ EN EL DEP. DE DRAMATURGIA, Y A PARTIR DEL AÑO 90 CARMEN BOFARULL ESTUVO ADJUNTA A LA DIRECCIÓN).

Directoras: 6 (Eva L. Escartín y Josefina Molina en la temporada 89/90, María Ruíz y Carme Portaceli en 1990/91, de nuevo Carme en 92/93, y Mónica Carlevaro Franco y Victoria Peña, que también hizo la traducción en la temporada 93/94).

Dramaturgas: 4 (Marguerite Yourcenar, que trabajó con J.C. Plaza como Director en la Temporada 91/92, Isabel Ordaz, Paloma Pedrero y Jaqueline Harpman, durante la temporada 93/94).

Traductoras: 5

Músicas: 1

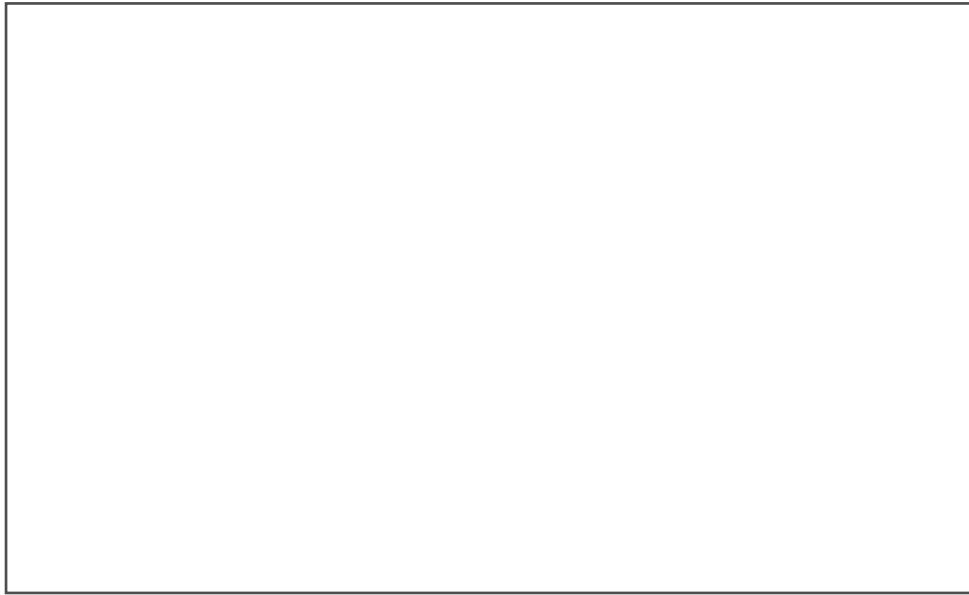
Coreógrafas: 3

Escenógrafas: 8

Iluminadoras: 1 (La primera, en la Temporada 90/91).

Vestuario: 11

Gráfico 6.



TEMPORADAS 1994/95, y 95/96. DIRECCIÓN DE ISABEL NAVARRO DESDE ENERO DE 1994. CON MUCHOS ESPECTÁCULOS DE DANZA.

Directoras: 2 (Pilar Miró en la primera Temporada y Helena Pimenta en la segunda, que también escribió la versión de su obra).

Dramaturgas: 2 (Carla Matteni y Helena Pimenta escribieron dos versiones en la Temporada 95/96. Helena Pimentí fue Directora en la suya).

Traductoras: 0

Músicas: 0

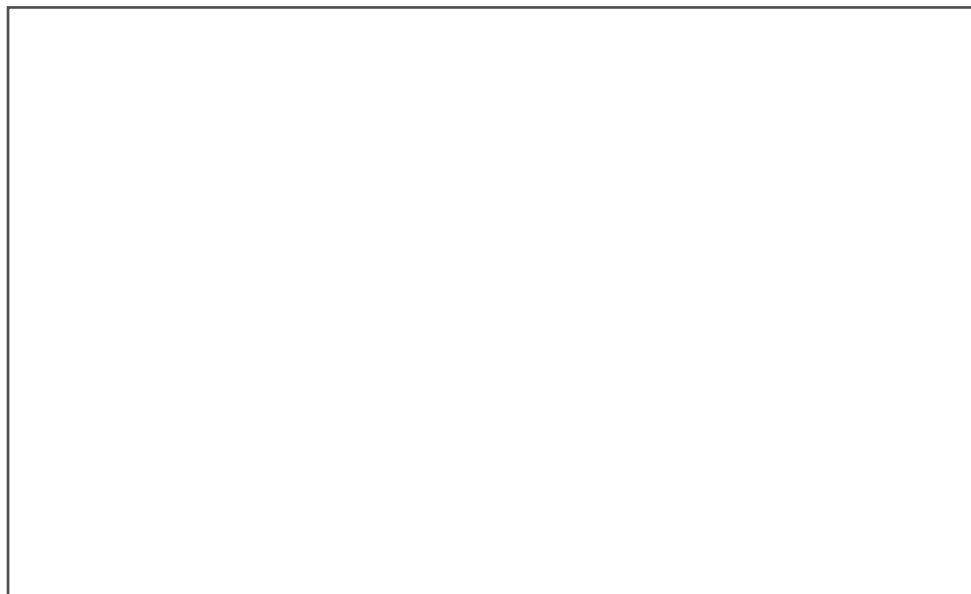
Coreógrafas: 0

Escenógrafas: 5

Iluminadoras: 2

Vestuario: 7

Gráfico 7.



TEMPORADAS 1996/97, y 2003/04. DIRECCIÓN DE JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE, CON ROSARIO CALLEJA COMO DIRECTORA ADJUNTA.

Directoras: 2 (Helena Pimenta y Mercedes Lezcano).

Dramaturgas: 6 (Natalia Menéndez, Yolanda Pallín, Amelia Ochandiano junto a Luis Olmos, 2 dramaturgas sudamericanas en colaboración con 4 hombres en “La cruzada de los niños de la calle”, Lluïsa Cunillé).

Traductoras: 3

Músicas: 3 (una sonidista formando equipo con un hombre).

Coreógrafas: 7

Escenógrafas: 9

Iluminadoras: 1

Vestuario: 17 (A partir de esta época encontramos un aumento de hombres).

Gráfico 8.



TEMPORADAS 2004/05 a 2010/11. DIRECCIÓN DE GERARDO VERA CON AURORA ROSALES COMO DIRECTORA ADJUNTA. A PARTIR DEL 2010, EL DIRECTOR ADJUNTO ES ÁNGEL MURCIA.

Dramaturgas: 16 (Livia Pandur, junto a Tomaz Pandur, Laila Ripoll, que también dirige, Itziar Pascual, Vicky Peña junto a Damià Barbany, Lluïsa Cunillé, con dirección de Laila Ripoll en dos temporadas, Rosa Morales, Verónica Fernández junto a Ignacio del Moral, Carme Portaceli como directora también posteriormente, Mercé Rodoreda, Ester Bellver que escribe, dirige, interpreta y se encarga del vestuario y la escenografía por primera vez, Lucía Villanova).

Directoras: 16 (Natalia Menéndez dos veces, que hace también la versión, Angélica Lidell también dirigiendo en dos obras, Carlota Subirós con una obra de Lluïsa Cunillé, Jeannine Mestre haciendo también la dramaturgia junto a Abel Vitón, Silvia Munt con una obra de Yasmina Reza, Ana Zamora junto a dos hombres, Amelia Ochandiano con una obra de Margarita Sánchez, Pilar Massa, Mercedes Mezcana con una obra de Adolfo Marsillach).

Traductoras: 5

Vestuario: 37 (En ocasiones forman equipo con un hombre, pero el número de mujeres ha vuelto a crecer en cuanto al periodo anterior).

Escenógrafas: 19 (2 en equipo). En esta época aparecen muchas figurinistas.

Coreógrafas: 7

Músicas: 2 (Begoña Alberdi y Rosemary Hardy como directoras musicales)

Iluminadoras: 2

En la temporada 2006/07 tenemos un proyecto de tres mujeres en colaboración (Susi Sánchez, Paula Soldevila y Consuelo Trujillo) con la dirección de Rosa Morales y texto Guy Foissy.

Tenemos que remarcar que para la temporada 2011/12, ha habido un aumento

de directoras y dramaturgas digno de resaltar. En una misma temporada nos encontramos con cuatro dramaturgas y cuatro directoras. Esta es la última temporada en la que Gerardo Vera será el director del CDN. La plaza sale este año por concurso, tras la decisión del INAEM del Ministerio de Cultura.

ÍNDICE DE DRAMATURG@S HASTA 1998: 25 DRAMATURGAS FRENTE A UNOS 220 DRAMATURGOS.

ÍNDICE DE DIRECTORES/AS HASTA 1998: 15 DIRECTORAS FRENTE A UNOS 190 DIRECTORES.

(DESDE 1998 HASTA HOY NO TENEMOS DISPONIBLE NINGÚN ÍNDICE).

3.4.4 Visualización del funcionamiento de una sola temporada: estudio profundo de la temporada 2010/11.

TEMPORADA (2010/11). DIRECCIÓN GERARDO VERA CON ÁNGEL MURCIA COMO DIRECTOR ADJUNTO.

Número de obras: 18 obras, 1 Lectura dramatizada, 1 Espectáculo de Títeres.

Directoras: 1 (Amelia Ochandiano).

Dramaturgas: 1 (Margarita Sánchez, de la obra de Amelia Ochandiano).

Actrices: 42

Traductor: 2 (una de ellas formando equipo con un traductor).

Directoras de Producción: 2 (formando equipo).

Escenógrafas: 5 (una de ellas formando equipo con un escenógrafo).

Iluminadoras: 2 (una de ellas formando equipo con un iluminador).

Vestuario: 9, 2 equipos de 2, 3 equipos mixtos. (16 en total).

Coreógrafas: 3 (una de ellas formando equipo con un coreógrafo).

Compositoras musicales: 2 (una de ellas formando equipo con un compositor).

Músicas: 1 (pianista).

Caracterización: 2.

Sonidistas: 0.

Diseñadoras de Cartel: 0 (De ello se encarga un diseñador del CDN).

Es extraño que de dieciocho obras que hubo en esta temporada sólo una fuese escrita por una mujer, y sólo hubiese una mujer directora, y que además trabajasen juntas en la misma obra. Tras varios intentos para acceder a información sobre las obras presentadas (que son unas 80 al año) ha sido imposible conseguir datos del número de obras presentadas por mujeres. El Ministerio de Cultura no dispone de esta información, y el CDN no la facilita por cuestiones de privacidad. Sin embargo, sería muy interesante poder realizar un estudio sobre esto.

3.5 Recortes de entrevistas: La opinión de las interesadas.

A continuación se muestran fragmentos de entrevistas realizadas a dramaturgas y directoras que han representado sus obras en el Centro Dramático Nacional en los últimos años. En los fragmentos elegidos, la persona que entrevista pregunta por la sensación que ellas han tenido desde su condición de mujeres a la hora de encontrar o no facilidades para llevar a cabo su trabajo. Todas ellas opinan de una manera similar, diciendo que se debería llamar más a las mujeres a dirigir, que se han sentido poco escuchadas o inferiores en este arte frente a los hombres, que han encontrado dificultades... incluso en la última entrevista tenemos la diferencia de respuesta entre una directora y un director que han trabajado juntos: Para él entrar en el mercado ha sido “muy sencillo”, sin embargo, ella tiene la sensación de que es muy difícil y que lo ha hecho gracias a personas que le han ayudado y han creído en ella.

Amelia Ochandiano

Revista Teatros. **Noviembre 2010.**

Regresa con esta obra al Teatro de la Zarzuela después de haber sido la primera mujer en dirigir en él –en 2007– con “Las Bribonas” y “La Revoltosa”. ¿Cómo se siente?

Cuando me enteré me pareció raro porque no tendría que haber sido la primera. ¡A estas alturas ya tendría que haber sido la décima! (risas), pero es un orgullo y vuelvo muy feliz. El contacto con la música me provoca un placer inmenso.

¿Por qué hay tan pocas mujeres en su situación?

Porque no las llaman para dirigir, pero en este país hay un puñado de ellas que podrían hacerlo sin ningún problema.

Carme Portaceli

Revista Shangay Express **13.03.2008**

¡Eres "la combativa directora Carme"!

¡Yo no sé en qué sentido lo dice la gente! Si lo dicen porque empecé en el teatro cuando tenía escasos veinte años y porque, a pesar de todos los problemas que he tenido en esta vida y del hecho de que ser mujer nunca es fácil (tampoco en el mundo del teatro), nadie ha podido conmigo, pues tienen razón. He salido, he hecho lo que creía que debía hacer, he trabajado mucho y sigo luchando. Además, siempre he pensado que es imposible hacer teatro sin posicionarse, y yo lo he hecho con textos fuertes y directos. Quizá por eso me llamen combativa... [risas].

Angélica Liddell.

Revista de las Artes Escénicas ARTEZ. Junio 2008.

¿Crees que puedes mantenerte con más fuerza ante todo lo que te pueda venir desde fuera?

Soy muy desconfiada. Nunca sabes qué están preparando para ti. Me dan mucho miedo, aunque luego te das cuenta de que también es destructiva la marginalidad. A mi me duele, que uno, por estar en el Centro Dramático Nacional sea entregarse. Me parece una reducción del pensamiento, porque si tu sigues haciendo tu obra, tus creaciones, sin doblegarte artísticamente no entregas nada. Al contrario. Aquí no hay naturalidad. Lo normal es que se trabaje en condiciones y lo anormal es que no se haga. Y aquí se entiende al revés. Aquí lo normal es estar sin las condiciones mínimas. No lo acabo de entender. Una de las características de la profesión es ese gusto por la humillación, como una estrategia perversa para aparecer como alternativo, como si eso fuera lo mejor. Y no, lo normal es trabajar en condiciones y hacer tu trabajo en las condiciones óptimas.

No sé, quizás sea una pregunta más idiota de lo normal, pero ¿crees que ha influido algo el que seas mujer en este momento de paridades, igualdades y otras cuotas para que sobresalgas de manera tan clara?

No. Sabes lo que pasa, que cuando llevas quince años trabajando, tampoco sales como una seta, es que hay todo un trabajo por detrás. No creo que haya sido azaroso, simplemente que llevas una trayectoria.

Itziar Pascual

Anagnórisis. Número 1, junio de 2010. ISSN 2013-6986

¿Crees que el hecho de ser mujer dificulta el acceso a la representación en las salas?

Las mujeres – en España, al menos, pero la situación no es muy diversa en nuestro entorno – disponen de una situación dificultada en el acceso a los recursos económicos y salariales en condiciones de paridad frente a sus colegas varones. Los datos son precisos: las mujeres en España asumen cerca de un ochenta por ciento del trabajo no remunerado; un ochenta por ciento de los contratos a tiempo parcial son para mujeres, y la brecha salarial entre mujeres y hombres, en los niveles de licenciados universitarios, es de las más altas de Europa: un 30%. La desigualdad así reflejada es de tipo vertical y horizontal. No tenemos datos para sostener que las artes escénicas constituyan una excepción frente al conjunto de la vida laboral española. Pero, en todo caso, necesitamos más datos, más estudios. Experiencias como la de Projecte Vaca y su Comisión de Paridad, - que han documentado la dificultad de actrices, dramaturgas y directoras para acceder a los teatros públicos en la ciudad de Barcelona - me parecen muy importantes para dar toda la precisión a esta cuestión.

¿Ha influido en tus obras la situación de la mujer en el teatro?

Sí. Completamente. Mi presencia en la AMAEM, Marías Guerreras y mi interés en la historia del asociacionismo teatral de mujeres es un ejemplo concreto de ello.

De hecho, eres miembro del AMAEM, ¿por qué esta elección? ¿Responde a un intento de desvinculación con el universo teatral masculino o simplemente a una necesidad por promover la creación femenina?

Responde a la conciencia de que el escenario no es un espacio paritario. Esto lo vemos a diario en el acceso a papeles y roles de las actrices, especialmente de aquellas que no tienen una edad jovencísima. Las compañeras de la Unión de Actores, constituidas en un equipo, Mujeres en Unión, están estudiando cómo la edad afecta de distinta forma a actores y actrices. Y ello se refleja en el acceso al empleo, a papeles ricos e interesantes, no estereotipados, a forjar una carrera dinámica y que te permita no encasillarte. Dicho en pocas palabras: ellos maduran; ellas envejecen. Ellos pueden ser galanes maduros; ellas pasan de enamoradas a abuelas. Con el problema de que el número de actrices para papeles de jóvenes enamoradas es enorme... Esto se refleja en un reciente estudio de la Unión Europea, Edad, Género y el Empleo de los Artistas-Intérpretes en Europa.

Estos personajes femeninos son motivos de una búsqueda recurrente, ¿se debe a tu propia condición o responde a tu afán por presentar la historia silenciada de las mujeres?

Creo que me interesan las mujeres – independientemente del hecho de que yo sea mujer – como una oportunidad para escuchar una voz silenciada durante siglos. A la noción de género se añaden y sobreponen otras y no menores discriminaciones: por razones socio-económicas, culturales, raciales, religiosas... Esa es la encrucijada en la que me coloco como autora. De ahí procede Rosa Parks, Natalia Karp o la Mujer de Solo tres palabras.

Silvia Munt

Decine21.com 12 Jun 2008

¿Por qué se puso a dirigir? Parece que las actrices al llegar a cierta edad tienen problemas para encontrar buenos papeles. ¿Ha decidido usted que si no le llegaban personajes interesantes se los crearía usted misma?

Es cierto que ocurre eso, y que es mejor sacar adelante tu propio proyecto que quedarse parada. Aunque en mi caso concreto, hace diez años que dirijo, y el problema de la escasez de papeles me ha venido después. Yo di el paso a la dirección porque me gusta. Y eso que me han tenido que empujar para que dirigiese. Para todo lo que he hecho en esta vida, interpretar o bailar, siempre me han convencido los demás. Desde que era muy joven me ha gustado contar historias. Antes escribía, porque descubrí que tenía una necesidad de contar la vida tal y como yo la veía. Así que más bien el llegar a dirigir ha sido un paso natural que estaba destinada a dar. Creo que cuando alcanzas una cierta edad, te propones hacer sólo cosas que te gusten, en la medida de lo posible. Así que yo me he propuesto hacer algo que me gusta mucho, que es dirigir. Sobre todo porque me hace sentirme bien, independiente y libre. También lo hago porque de momento creo que se me está dando bien. Si me hubiera dado cuenta de que la dirección no es lo mío, habría abandonado esta faceta.

Es un buen momento en el cine español para las directoras. Su trabajo me ha hecho recordar las películas de Isabel Coixet, Icíar Bollaín y Gracia Querejeta. ¿Cree que tiene algo en común con todas ellas?

Creo que tengo mucho en común a nivel de contenido, porque todas buscamos historias en las que primen los sentimientos. Creo que hacía falta llenar un hueco, porque tradicionalmente ha habido menos directoras mujeres que hombres. Ha habido directores masculinos de lo más variopinto y muy buenos, pero también era necesario que se viera en la pantalla el mundo desde una perspectiva femenina. Es una forma de estudiar el comportamiento humano desde otro punto de vista. Además, creo que las mujeres como directoras tenemos mucho sentido común. Y eso es un requisito muy importante para dirigir cine.

Yasmina Reza

MAGAZINE EFÍMERA, miércoles 5 de marzo de 2008

¿Por qué dice que escribe como un hombre?

Es difícil de explicar. Pero lo reconozco. Cuando escribo soy un hombre. Yo lo sé, lo noto, pero no sé la razón. Tal vez me asalta la sensación de que escribir como una mujer es escribir peor.

Eso le valdrá enemigas.

Sé que la escritura no tiene sexo. Pero, curiosamente, es más fácil esconderse detrás de un hombre. Así la gente no pierde el tiempo pensando que eres tú y que lo que dices te ha ocurrido a ti. Es una protección.

¿Cuál es el peor miedo de una mujer?

El miedo a que no se las tome en serio. Eso no se le ocurre a un hombre aunque sea mediocre. Es algo ancestral, creo. Yo, afortunadamente, tampoco lo temo. Pero hay mujeres que no avanzan porque les paraliza esa sensación infundada.

Carlota Subirós y Roger Bernat.

EL CULTURAL.ES 11/03/2004

-Ustedes han tenido la suerte de estrenar en teatro públicos, algo que pocos artistas de su edad pueden decir. ¿Realmente es inaccesible para un artista joven acceder a estos espacios?

-R. B.: *Acceder a un teatro público es tan sencillo como coger el metro, parar en la estación adecuada, entrar por la puerta e instalarse en el escenario. Y si a alguien no le gusta, ya te lo dirán.*

-C. S.: *Yo creo que es difícilísimo. En mi caso he sido una afortunada porque ha habido gente que me ha dado su confianza y creo haber correspondido a ello con mi trabajo, pero no es lo normal. La gente no consigue romper las barreras, se arriesga poco por temor. También se arriesgan poco los que programan y por eso el circuito barcelonés se satura tan pronto. Sólo se busca el éxito y el reconocimiento, cuando lo que se necesita es crear un buen caldo de cultivo como sucede en ciudades como Berlín, donde la actividad del teatro alternativo es desbordante. Hay poca diversidad, y*

eso es malo para todo el mundo.

4. Conclusiones

El Centro Dramático Nacional es un ejemplo de institución española, que aunque muestra una evolución favorable en la posición laboral de la mujer en los puestos de organización interna, no ha alcanzado absoluta igualdad de oportunidades para hombres y mujeres. Esta situación está probada por el hecho de que tiene sus puestos de toma de decisiones cubiertos en su mayoría por hombres, y sus puestos de organización y gerencia una mayor cantidad de mujeres.

En cuanto al ámbito teatral español, nos encontramos con las siguientes situaciones:

La especialidad de vestuario ha sido desde sus orígenes una profesión de carácter femenino, y hoy en día, aunque se han incorporado a ella muchos hombres, sigue siendo copada por mujeres.

Las especialidades de dramaturgia y de dirección siguen siendo desde sus principios profesiones en las que los hombres tienen un reconocimiento y una actividad mucho mayor que las mujeres. Aunque estas hayan aumentado de número considerablemente en las últimas décadas, este hecho no se ve reflejado en las programaciones de uno de los más importantes centros teatrales del país. Ocurre lo mismo con el resto de profesiones de tradición masculina (composición musical, traducción, escenografía e iluminación).

La coreografía ha sido en sus principios una especialidad de carácter femenino, y aunque sigue componiéndose por una mayoría de mujeres, son más hombres los que se han incorporado a la profesión en la última treintena.

Una gran cantidad de dramaturgas y directoras que han trabajado en los últimos años representando sus obras en el CDN tienen la sensación de que hoy en día sigue siendo difícil para una mujer ejercer esta profesión. A esta situación podemos atribuirle varias causas:

Los comités de lectura, la dirección y la producción han estado y todavía siguen copados por hombres dentro del panorama teatral español. Además las especialidades de dirección y dramaturgia han sido profesiones consideradas masculinas a lo largo de su historia. Esta provoca que cada año se elijan más obras escritas o dirigidas por hombres para ser representadas.

Diferentes hechos que nos encontramos en la realidad del día a día, relacionados con la educación, la violencia simbólica y con las *Tecnologías del Género* de las que nos

habla de Lauretis, Teresa (1989), provocan que todavía hoy haya menos mujeres que decidan incorporarse a las profesiones en las que los hombres parecen seguir teniendo más voz y se mantienen en notoria mayoría.

Las leyes promovidas por la actual Secretaría del Estado de Igualdad (Anteriormente Ministerio de Igualdad), decretaron que era necesaria una Unidad de Igualdad en cada Ministerio, que consiguiese llegar a cada ámbito interno de los propios ministerios y las instituciones que estos regentasen. Si el Ministerio de Cultura no cuenta con esta unidad, es imposible llegar a conclusiones como éstas que provoquen la creación de Planes de Igualdad y Acciones Positivas para intentar mejorar estas y otras situaciones similares que se dan por seguro en todo el panorama artístico actual en España.

5. Bibliografía

ANDURA VARELA, Fernanda (1992): *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid. Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura.

CALLEJA, Rosario (1982): *Mujer y Sociedad en España (1700 1975)*, Madrid. Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer.

CALLEJA, Rosario (1988): *Historia y Memoria de la Guerra Civil*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social.

CALLEJA, Rosario (1991): *Las mujeres de la industria de espectáculos*, Madrid. Instituto de la Mujer.

GODOT revista de artes escénicas (Abril 2011). "La escasa y puntual igualdad", Madrid. Núm 8, año II.

GONZÁLEZ RUÍZ, Nicolás (1946): *Dos actrices: Sara Bernhardt y María Guerrero*, Barcelona. Cervantes.

MARSET, Juan Carlos (2008): *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid. Centro de documentación de Música y Danza.

de LAURETIS, Teresa (1989): *Technologies of gender: seáis on theory, film and fiction*. Macmillan press.

ORNA, Elisabeth y STEVENS, Graham (2000): *Cómo usar la información en trabajos de investigación*, Barcelona, Gedisa.

PASCUAL ORTIZ, Itziar (2010): *Dramaturgia y visibilidad comunicativa en la AMAEM Marías Guerreras [Manuscrito]*. Universidad Complutense de Madrid.

PÉREZ, Andrés (2008): *De la Cazuela a la Escena*, Madrid. Museo Nacional del Teatro.

PÉREZ MARTÍN, Miguel Ángel (2004): *Gestión de Salas y Espacios Escénicos*, Madrid. Ñaque.

POSTIGO ASENJO, Marta (2006): *Género e igualdad de oportunidades: La teoría feminista y sus implicaciones ético-políticas*, Universidad de Málaga.

RAGUÉ ARIAS, María José(1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona. Ariel.

SÁNCHEZ SANZ, Ángel Manuel (1998): *XX Años del Centro Dramático Nacional*, Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/ Centro Dramático Nacional.

W. O'CONNOR, Patricia (2006): *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: Teatro breve español*, Madrid. Espiral/Teatro.

6. Biblioweb

www.documentacionteatral.mcu.es/

www.matices.de/21/21sautor.htm

www.bambalinasteatro.com.ar/downhisteatro.htm

www.artezblai.com/artezblai/helena-pimenta-nueva-director...

www.perezdelafuente.es/direccion/rosario-calleja

www.materialesdelengua.org/.../TEATROBARROCO/actores

www.migualdad.es/

es.wikipedia.org/wiki/Ministerio_de_Igualdad_de_España

www.mcu.es/

www.inaem.mcu.es/

cdn.mcu.es/

cdt@inaem.mcu.es

www.revistateatros.es/entrevistas/amelia-ochandiano-364/

www.artezblai.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm

www.anagnorisis.es/pdfs/Entrevista_Itzia_Pascual.pdf

www.decine21.com/Entrevistas/Silvia-Munt-12062008

gabor-efmera.blogspot.com/.../entrevista-yasmina-reza.html

www.elcultural.es/.../Carlota_Subiros_y_Roger_Bernat_cara..

Temporadas: 5

Temporadas: 8

Temporadas: 2

Temporadas: 5

Temporadas: 5

Temporadas: 1

Temporadas: 2

Temporadas: 1